

МИР ПОШЛОСТИ КАК ИМПЕРИЯ ЗЛА

Отрывок из анализа романа "Мертвые души"

Адам Фейер

Хотя в "Петербургских повестях" Гоголь изображает мир мертвых душ, лишенных способности к духовным начинаниям, и в этом смысле этот цикл – отличающийся как от рисующих еще живые души "Вечеров", так и от изображающего уже умирающую душу "Миргорода" – может быть отнесен к той же категории, что и "Мертвые души", он все же отличается от романа тем, что акцент здесь сделан на изображении самой души, тогда как в романе он сделан на изображении мира, на ауре, возникающей там, где обитают мертвые души. Конечно, и в "Петербургских повестях" речь идет об уже сложившемся положении, о необратимом процессе, но там мертвенность души изображалась *драматически*, как состояние, контрастное желанному и невольно возникающему в воображении состоянию живой одухотворенности. В романе же, где мертвые души не являются собственно предметом изображения, а возникают лишь как условие существования изображенного мира, их показ лишен драматизма: состояние душевной смерти, вызывая неожидан- ный аффект, воспринимается как само собой разумеющееся. Этим различием объясняется и различие жанровых средств изображения: если тон рассказов определяется гротескным сочетанием трагических и комических элементов, то в романе преобладает не знающая драматизма, беспощадная и уничижающая сатира.

Известно, что сатирическая концепция, осуществленная Гоголем в "Мертвых душах" и в "Ревизоре", обострила его творческий кризис. В запланированной и отчасти осуществленной второй части "Мертвых душ" Гоголь намеревался изобразить идеальную картину будущей России, призванную быть как бы противовесом настоящего. К комедии же он вынужден был написать пространный комментарий, с объяснениями и оправданиями. В то же время мы должны заметить, что гоголевское творчество с самого начала развивалось под знаком кризиса, было овеяно его предчувствием. Это объясняется тем, что в отличие от разработавшего модель аристократи-

ческого представительства культурных ценностей, но об условиях ее действительности не позаботившегося Пушкина, Гоголю выпала на долю неблагоприятная роль быть классиком гражданской направленности в ту гражданскую эпоху, которая для этого еще не создала условий. Эту противоречивую роль Гоголь должен был сыграть, чтобы сдвинуть с мертвой точки культурно-исторический процесс, способствуя тому, чтобы духовные ценности, составляющие основы человеческого бытия, могли быть реализованы в жизни.

Когда Гоголь рисует в своих произведениях карикатуру на гражданскую ментальность и разоблачает западно-европейскую иллюзию о том, что уважающий нормы культуры гражданин может занять духовное место аристократа, он одновременно делает это и под знаком европейского гуманизма, и следуя русской православной традиции. Однако, если бы он изображал гражданскую ментальность лишь для того, чтобы потребовать от гражданина *аристократической* духовности, он погрешил бы одновременно и против гуманизма, и против православной традиции. Этой ошибки Гоголь избегает за счет того, что, как об этом свидетельствует его иронический, гротескный и сатирический метод изображения, он отнюдь не преувеличивает значимость гражданской эпохи и как классик, исходя из гуманистической проблематики, включает ее в целое бытия. В этом Гоголю помогает его связь с украинской культурой. По всей вероятности он не остановился бы на гражданской проблематике (требующей с классической позиции гротескного, сатирического изображения), если бы не был движим с самого начала элементарной, столь характерной в украинской среде потребностью пережить красочность, богатство гражданской формы жизни, ее органическую связанность с культурой, или же если бы он мучительно не переживал отсутствие этого.

Сугубо сатирический характер изображения мира мертвых душ проявляется почти с эмблематической четкостью уже при описании двух первых, сопровождающих прибытие Чичикова "событий". Приезд главного героя в губернский город "не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным: только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем. "Вишь ты, – сказал

один другому, – вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?" – "Доедет", – отвечал другой. "А в Казань-то, я думаю, не доедет?" – "В Казань не доедет", – отвечал другой. Этим разговор кончился. Да еще, когда бричка подъехала к гостинице, встретился молодой человек в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульской булавкою с бронзовым пистолетом. Молодой человек оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукою картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой." (1, с.5-6).

В изображенном Гоголем мире нет ничего, что имело бы ярко выраженный характер, привлекало бы к себе внимание, здесь нельзя обнаружить ничего отличительного, что хотя бы на мгновение задержало бы на себе взгляд наблюдателя, ведь любая индивидуальность, оформленность рождена культурой – истиной бытия, воспринимаемой духовным опытом. Этот же мир – мир отвергнувшего культуру обывателя. Но этот отказ от культуры надо понимать не в том смысле, что обитатели этого мира могли выбирать между культурой и существованием вне ее и сознательно выбрали последнее. Скорее речь идет о том, что в бесформенной серой среде, где все сливается в одну массу, на человека не падает даже отблеск какого-либо света, какой-либо оформленности. У такого человека не возникает даже – в принципе ущербной – потребности в подражании. Персонажи романа появляются перед нами не как отдельные, гротескно изображенные мертвые души, а как заслуживающие беспощадного сатирического изображения обитатели мира мертвых душ, как характерные примеры отсутствия в этом мире какой-либо характеристичности.

Два мужика, перекидывающиеся пустыми словами у дверей трактира, не похожи даже на самых жалких петербургских чиновников. Но они такие, какими *в этом мире* они "должны" быть. Поэтому здесь никто, даже сам автор, не поражен отсутствием у персонажей души. Мужики здесь разговаривают не о самом приезде и даже не о его бричке, не о том, как она выглядит, и не о том, удобно ли в ней ездить (все эти темы, такие обычные, для них недоступны), а безо всякой видимой причины – о прочности колеса. Их разговор

лишен диалогического напряжения еще и потому, что разговаривающие стороны во всем абсолютно согласны друг с другом, ведь те замечания, которые они делают, настолько сами собой разумеющиеся, что ничего другого не остается, как с ними согласиться. Признание обеими сторонами прочности колеса нужно лишь для того, чтобы читатель ощутил никчемность этого разговора.

Не более интересное событие и появление молодого человека, обратившего пристальное внимание на экипаж Чичикова. Здесь, однако, Гоголь пользуется всеми средствами, чтобы создать интригующее, но ложное напряжение, вызвать повышенный интерес читателя. Он подробно описывает костюм приезжего, как бы внушая читателю, что тот встретился с персонажем, которому в произведении уготована важная роль. На самом же деле этот молодой человек никакого участия в событиях, описанных в романе, играть не будет. Писателю удастся легко заинтриговать читателя, ведь модная романтическая поэтика тайны приучила читателя в каждом самом заурядном явлении искать нечто необычное, волнующее, глубокое. Особенное воздействие на читателя оказывает описание такой детали туалета, как бронзовая булавка в виде пистолета, которой был заколот галстук незнакомца. Однако, переживание романтической тайны присуще лишь человеку, не отпадшему от культуры, это награда за фантазию, за душевное и духовное богатство. История же не имеющего каких-либо характерных черт Чичикова, разумеется, лишена какой-либо таинственности, хотя гоголевское повествование создает вокруг него атмосферу лжетаинственности, лжесложности, лжеинтриги. Первым знаком такой лжетаинственности, такого лже-напряжения и становится появление молодого человека и его жест, которым он нахлобучивает на голову картуз, чуть было не унесенный ветром, когда он оборачивается назад, чтобы бросить многозначительный взгляд на чичиковскую бричку. Можно подумать, что писатель хочет, чтобы мы запомнили этого молодого человека, хотя больше мы с ним не встретимся, и он не будет иметь ни малейшего отношения, к событиям, описанным в романе.

Некоторых исследователей это ироническое обыгрывание романтической таинственности заставляет превозносить гоголевский "реализм", его антиромантическое изображение действительности. Однако, "Мертвые души" отнюдь не пародия на романтизм, а, как

мы уже отмечали, сатирическое изображение мира не уважающего культуру человека. Сам Гоголь никогда не был романтиком, но, как об этом свидетельствует первый цикл его рассказов, "Вечера на хуторе близ Диканьки", он высоко ценил мир уважающего культуру человека и романтизм, призванный изображать именно этот мир. Уважения к ценностям этого мира Гоголь не потерял и в дальнейшем, оно даже возрастало у него по мере того, как он убеждался, что внутри русской культуры уважающий ее нормы гражданин не обладает способностью быть таким хранителем этих норм, который определял бы лицо мира, что с концом пушкинской эпохи, ознаменовавшейся вытеснением аристократического принципа, Россия стала превращаться в мир мертвых душ. Писатель-гуманист, разумеется, отказывался считать мир, в котором не действуют нормы культуры, в котором нет и следов духовности, *действительностью*, т.е. основой человеческого бытия, прежде всего потому, что вслед за Пушкиным *действительностью* он считал не саму жизнь, а трансцендентную жизни *истину*. Мир же не уважающего культуру человека Гоголь считал не действительностью, а фантасмагорией, кошмарным сном, в частности потому, что сложившееся к сороковым годам положение Гоголь расценивал как конец пушкинской классики. Речь шла, конечно, не о том, что Гоголь перестал верить в классику, а о том, что он должен был констатировать отсутствие *действенности* ее норм.

Если признать, что действительность не имманентна, что истина имеет не естественный, а "сверхъестественный" характер, то нельзя не увидеть, что наш мир, наша жизнь может стать кошмаром, фантасмагорией по нашей вине, т.е. нужно признать, что при отсутствии духовных, творческих начинаний человек легко превращается из считающего своим призванием представительство истины аристократа, или из уважающего нормы культуры гражданина в человека, не уважающего или отрицающего духовные ценности. Западно-европейская цивилизаторская концепция питалась иллюзорной мыслью о том, что гражданская ментальность как бы по самой своей природе предполагает уважение к культурным ценностям, что со статусом гражданина просто несовместимо отрицание культуры. Русская жизнь, ортодоксальный Восток потому и оказались на окраине европейского культурного сознания, что как своим мыслителни-



ем, так и своей историей он постоянно предупреждал о границах гражданской ментальности, о ее недостаточности, об опасности метаморфоз. Можно, конечно, видеть ошибку Востока в том, что он, не доверяя гражданской ментальности, как бы открывает возможность для существования ментальности не уважающего культуру человека. Ни в коем случае нельзя считать достоинством общества то, что в нем никто не заботится о том, чтобы культурные ценности были воплощены в жизнь хотя бы на некоем среднем уровне, как достижения цивилизации. Однако, мы не должны забывать, что с гражданской ментальностью в ее целом мы смогли познакомиться на опыте только такой ценой.

Человек гражданской ментальности часто бичует пошлость, бичевание пошлости даже можно назвать неким гражданским спортом. Однако, зачастую оказываясь снобом, он понимает пошлость как следствие необразованности и даже склонен отождествлять пошлость с необразованностью. Гоголь первым увидел, что пошлость – это бездуховность человека, оторванность его от истины и от действительности, тот духовный тупик, в который заходит гражданин, присвоив себе завоевания гуманизма, но на самом деле будучи отчужденным от самого духа гуманизма, от его сущности, от его основ. Было бы ошибкой объяснять скуку, идиотизм и пошлость жизни не уважающего культуру человека только отсталостью, нецивилизованностью русского общества. Если бы мы, например, в вышеупомянутом диалоге двух мужиков, или же в примитивной хитрости чичиковских планов увидели бы проявление низкого уровня цивилизации, то это привело бы к тому, что мы не смогли бы понять роман Гоголя в его художественной целостности. Гоголь не верил не в Россию, а в западно-европейскую модель цивилизации, и в этом он был абсолютно прав. Ошибался не Гоголь, а Запад, ожидавший от прогресса, от развития цивилизации облагораживания человеческого общежития и не замечавший того, что уважение к культурным нормам зависит не от уровня просвещенности, что история развивается лишь в той мере, в какой мы приобщаемся к аристократическим, духовным ценностям культуры.

Комната, в которой поселился Чичиков по прибытии в губернский город, описана Гоголем как воплощение пошлости: "Покрой был известного рода, ибо гостиница была тоже известного

рода, то-есть именно такая, как бывают гостиницы в губернских городах, где за два рубля в сутки проезжающие получают покойную комнату с тараканами, выглядывающими, как чернослив, из всех углов, и дверь в соседнее помещение, всегда заставленную комодом, где устроивается сосед, молчаливый и спокойный человек, но чрезвычайно любопытный, интересующийся знать о всех подробностях проезжающего". (1, с. 6) Это и подробные этому описания дали основание множеству критиков, историков литературы, эстетов, начиная с Белинского и до наших современников, говорить о *типичности* гоголевского изображения или о типичности изображенных им явлений. Применяя определение Гегеля к классической русской литературе, они писали о том, что Гоголь сгущает в одну картину подмеченные им в русской жизни детали и таким образом, исходя из жизни, приближается к истине. Согласно этим представлениям получалось, что в самой пустой, унылой комнате, в тараканах, выглядывающих из всех щелей, и в соседе, подслушивающем за закрытой дверью, ведущей в другую, такую же комнату, скрываются какие-то зачатки истины, прозреваемой либо гениальным писателем, либо философом, создавшим теорию типического, либо применяющим ее литературоведом, которые и создают из этих зачатков огромный храм истины. Однако, литературоведы и критики не говорят о том, что Гегель не был знаком с изображенным Гоголем миром мертвых душ, равно как и о том, что если бы он был с ним знаком, его, по всей вероятности, охватило бы такое уныние, такой страх, что он не смог бы создать свою удивительную теорию типического. Русские критики, выводящие Гоголя из Гегеля, ничего не поняли в последнем, а, приняв точку зрения не уважающего культуру человека, начали обманывать читателя, внушая ему, что человеческая культура, как муравьиная куча, строится из пыли и грязи, что и без последовательных, жертвенных усилий, без удивительной творческой работы человеческого духа можно от самой жизни – от любой жизни – дойти до истины.

Гоголевский роман – это не описание отрицательных явлений русской жизни, а видение мира как обиталища мертвых душ, как их господства. Об этом предмете нельзя говорить спокойно, объективно, опираясь на факты, потому что предметы и факты, не обнару-

живают никакого сопротивления кошмару пошлости. Абнормальность пошлости раскрывается только взгляду визионера, и Гоголь не скрывает визионерский характер своего романа.

Разговаривающие у трактира мужики, появляющийся мимо-летно франт, подслушивающий за дверями сосед или выглядывающие из щелей тараканы – все это знаки особого гоголевского видения. Перед скользящим по окружающим вещам взглядом художника все предстает в каком-то зловещем, вибрирующем свете, не делающим окружающее осмысленным, приемлемым. Отделяясь от окружения, детали складываются в кошмар отпавшего от культуры мира. Следующая сцена – одна из составляющих этого кошмара: "В угольной из этих лавочек, или, лучше, в окне помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною как смоль бородою"(с.7.). Конечно, можно найти даже смешным, что красная и круглая человеческая голова оказывается похожей на начищенный самовар. Особенно, если головы окружающих нас людей не похожи на самовары, если их лица отражают осмысленные представления и гармонические чувства. Ведь тогда мы, как правило, вообще забываем о лицах, а помним только о мыслях и чувствах. Сравнение же с самоваром должно показаться нам либо забавной выдумкой, либо следствием особой игры светотеней. Речь может идти, конечно, и о таком нашем ближнем, который слишком много съел и выпил, или о несчастном, которого природа наделила особенно странной, уродливой внешностью. Однако, когда мы видим вокруг себя слишком большое количество таких людей, когда эти люди чувствуют себя вполне уютно в нашем мире, когда сходство лица в окне с самоваром уже становится неким символом, выражающим состояние нашего мира, тогда нас охватывает чувство подавленности и тоски. Тогда и писатель, и читатель чувствуют своим долгом бичевать с помощью сатиры этот человеческий мир, к которому они и сами в определенной мере причастны, и потому им от такого бичевания больно. Сделать это нужно хотя бы потому, что в противном случае рано или поздно абнормальное состояние станет привычным, и человек почувствует, что и ему следует отрастить бороду, чтобы не упо-

добиться начищенному самовару. Хозяин этого фантасмагорического мира пошлости – Чичиков, которому нравится губернский город, куда он приезжает, потому что он абсолютно ничем не отличается от других губернских городов. Главный герой "Мертвых душ", как известно, не пользуется особым положением или властью в обществе, хотя он не является и изгнанником этого мира. Хозяином, господином бездуховного мира пошлости Чичиков становится потому, что он, будучи посредственностью, отлично умеет к нему приспособиться.

Если исходить из образа главного героя и из его приключений, то можно подумать, что Гоголь следует конвенциям западноевропейского плутовского романа. Однако, для Гоголя этот жанр – лишь отправная точка. Как известно, для проникнутых духом цивилизации, духом гражданственности героев западно-европейских приключенческих или плутовских романов характерна не "усредненность", не заурядность, а находчивость, упорство, выносливость, часто – ум, остроумие, восприимчивость, т.е. достоинства уважающего культуру человека. Успех их начинаний в сущности предвещает исторический успех гражданской, "цивильной" ментальности, успех самой цивилизации. В "Мертвых душах", где изображается вводящее гражданские отношения без благотворного влияния самой гражданственности общество, в котором процветает не уважающий культуру человек, для достижения успеха нужны совсем другие качества: здесь нужна посредственность, серость, бездуховность. Это хорошо демонстрирует следующая сцена: "В приемах своих господин имел что-то солидное и высмаркивался чрезвычайно громко. Неизвестно, как он это делал, но только нос его звучал, как труба. Это, повидимому, совершенно невинное достоинство приобрело, однакож, ему много уважения со стороны трактирного слуги, так что он всякий раз, когда слышал этот звук, встряхивал волосами, выпрямлялся почтительнее и, нагнувши с вышины свою голову, спрашивал: не нужно ли чего?" (1, с.11) Показательно, что в то время как Жиль Блаз, герой Лесажа, например, ищет расположения епископов и знатных господ, Чичиков считает важным добиться признания трактирного слуги, а ведь во времена Гоголя еще никто не слышал о пролетарской диктатуре. Это тем более поражает, что

различие объясняется не скромностью чичиковских целей, а разницей между западной и русской культурной средой. На Западе решения и во времена феодализма выносились людьми аристократической ментальности. Когда же здесь стали привычными гражданские формы, общество, уже в большей своей части характеризовалось уважением к духовным ценностям. В русской же среде все дела с самого начала решались так, что искатель приключений мог рассчитывать на успех, если тренировался на лакеях в трактирах: приемы завоевания признания, "проходящие" там, оказывались действенными и в более высоких кругах.

Чичикова, внезапно появляющегося в мире мертвых душ и столь быстро завоевывающего над ним господство, Мережковский считает – несмотря на его скромную, гражданскую маску – самым Чертом. Оригинальность гоголевского таланта проявляет себя в том, что он изображает демоническое таким повседневным. Согласно западной традиции дьявол, разумеется, бунтарь против божественного миропорядка, но он остроумен, интересен, общение с ним не обязательно постыдно, к тому же он может быть даже полезным. Фигуры Мефистофеля или Люцифера все же стилизуют ментальность уважающего культуру человека, хотя эти герои и ставят под сомнение авторитет традиции. Когда же Гоголь заставляет зауряднейшего Чичикова сыграть роль Черта, это свидетельствует о том, что русский классик, подобно, освободившемуся от байронизма Пушкину, видит воплощение зла в незамеченной на Западе, не отделенной от ментальности бунтаря, ментальности не уважающего культуру человека.

Иллюзия духовности зла, миф о духе отрицания, рождает представление о двунаправленности духовности и о том, что человеку следует во избежание ее возможного дурного проявления ограничивать развитие своих личностных, духовных возможностей. Отожествление же зла с пошлостью, с бездуховностью подготавливает монистическое восприятие мира в духе библейской традиции и гуманистического ренессансного мышления, поставившего в центр мира духовного человека. Если зло есть не что иное, как бездуховность, если нет духа зла, если дух не есть дух отрицания, если естественный источник духовности – личностное, трансцендентное

бытие, то человек встречается с истиной бытия не в какой-либо особой, отделенной от сотворенного мира духовной сфере, а в нашем, здешнем мире, и он должен для встречи с ней привести в действие все свои духовные, личностные возможности, т.к. в противном случае он, смешавшись с миром вещей, может стать проводником зла.

Если хозяин мира пошлости Чичиков – это сам Черт, то мир пошлости – это ад. Когда Гоголь на заре Новейшей истории называет адом привычный нам, повседневный мир, он становится родоначальником новой и очень плодотворной традиции. То хождение по кругам ада, которое вслед за Гоголем будет совершать и Достоевский, имеет мало общего с нисхождением в ад, предпринятым Данте. Ведь Данте должен был оставить земной мир, чтобы познакомиться с адом – местом, где бывшие обитатели земли получают заслуженное наказание, где они претерпевают страдание в соответствии со справедливым божественным приговором. Гоголь был первым, кто совершил путешествие в ад *в этом мире*, первым, кому сотворенный Богом, прекрасный мир, который даже средневековые называло всего лишь юдолью печали, представился адом. Его первого начало терзать сомнение в том, имеет ли смысл мировая история, если, с одной стороны, ее события уже нельзя по старинному объяснять Божиим промыслом, а, с другой стороны, если уже стало очевидным, что гуманистическое представительство духовных ценностей не повлекло за собой их внедрения в жизнь, их действительности. Может ли иметь смысл существование мира, где хозяин – Чичиков, сам Черт, и где пошлость господствует над требующей аристократического представительства истиной? От этих вопросов мы не освободились до сих пор. Причина в том, что служащий твердой духовной основой нашего бытия аристократический принцип, гуманизм нового времени, уже пять столетий выполняющий свое задание, все еще не нашел практической поддержки со стороны гражданского мира, который до сих пор не признал, что он нуждается в духовном аристократическом руководстве.

Одновременно классической и гражданской направленностью гоголевского творчества объясняется тот факт, что свой сатирический роман Гоголь называет "поэмой", что в качестве противовеса к изображенному в нем аду он стремится нарисовать и идеальную

картину жизни, что в романе можно найти аллюзии просветленной, ведущей от греха к спасению фаустовской композиции, и в том, что автор мечтает о соревновании с самим Гомером. Последнее проявляется в том, что Гоголь создает, собственно говоря, пародию на эпос, играя мыслью о достижимости гомеровского аристократического блеска. Гомеровскими реминисценциями можно, например, считать развернутые, подробные сравнения, которыми Гоголь так часто украшает свой роман. Вот, например, как описывает Гоголь бал у предводителя: "Все было залито светом. Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, взлетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройти взад и вперед по сахарной куче, потерять одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потерять ими у себя над головою, повернуться и опять улететь, и опять прилететь с новыми докучными эскадронами" (I, с. 18).

Трудно было бы передать более суггестивно отвращение, вызванное пошлостью, более красочно, более убедительно описать отсутствие всяких красок, более пластично, более точно воспроизвести отсутствие характеров. Гоголь с такой высоты смотрит на этот бал, на это провинциальное общество, что становятся видны не только его относительные отрицательные качества: безвкусица, провинциализм, необразованность. Сосредоточенность на изображении таких отрицательных черт вызвало бы впечатление, будто столичный дэнди демонстрирует изощренность своего вкуса, свою осведомленность в вопросах моды. Точность гоголевских описаний свидетельствует о том, что писатель не поддавался простому чувству возмущения, что его пером водила только любовь к истине, что в

разгуливающих, выставяющих себя на показ, потирающих передние и задние ножки, почесывающих крылышки или головки мухам он действительно узнал гостей губернатора, так же, как в сиянии, которое заливало своим светом весь губернский бал, он узнал блеск сахарной головы, выставленной на солнце. Гоголь не отрицает, что здесь есть и свет, и сияние, и роскошь, иногда даже эlegantность. Он стремится лишь показать, что несмотря на все это, мир этот невероятно банален, бездуховен, нахально повернут спиной к культуре, к истине.

Источник гоголевского комизма – в том, что его развернутые сравнения, требующие риторического блеска и поэтического мастерства, вообще-то уместны лишь в героическом эпосе. У Гоголя же эти сравнения указывают на то, что и изображенный им мир должен был бы в норме измерять себя мерой героического и что это ужасно, когда должного не происходит. Но в этих сравнениях отражается и печаль Гоголя, который вместо героического эпоса вынужден создавать сатирический роман. Мир пошлости непозволительным с позиции классицизма образом мучает самого писателя, воздействует на его отношение к действительности.

Сатирический показ состояния душевной смерти человеческого мира, потребовавший перехода от рассказов к роману, повлек за собой и перенос действия из локального места, из столичного города, в широко раскинувшуюся провинцию. В действие оказываются теперь вовлеченными не только чиновники, художники, мастеровые и военные, но и крестьяне, и помещики. В рассказ о путешествии Чичикова вовлекаются и губернский город, и деревни, и придорожные пейзажи, которые также несут на себе печать пошлости: "Едва только ушел назад город, как уже пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор. Попадались вытянутые по снурку деревни, постройкою похожие на старые складенные дрова, покрытые серыми крышами с резными деревянными под ними украшениями в виде висячих шитых узорами утиральников. Несколько мужиков, по обыкновению, зевали, сидя на лавках перед воротами в своих овчинных тулупах. Бабы с толстыми лицами и перевязанными грудями смотрели из верхних окон; из нижних

глядел теленок или высовывала морду свою свинья. Словом, виды известные. [...] день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светлосерого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого, впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням. Для пополнения картины не было недостатка в петухе, предвозвестнике переменчивой погоды, который, несмотря на то, что голова продолблена была до самого мозга носами других петухов по известным делам волокитства, горланил очень громко и даже похлопывал крыльями, обдерганными, как старые рогожки."(1, с.27,29-30.)

Фантасмагорический характер романа поддерживается тем, что даже природа, даже погода становится носителем пошлости, бездуховности, серости. Отсутствие фантазии, творческого воображения, всеобщее равнодушие накладывают свою печать на все без исключения, вернее, занятая проблемой пошлости мысль писателя везде находит ее следы. Ведь даже красивые, полезные растения произрастают не сами по себе, ведь и красота растений обнаруживает себя во всей своей рокоши лишь тогда, когда человек, этот хозяин богом сотворенного мира, им в этом помогает. Серости, пошлости, злу не надо прилагать больших усилий, чтобы испортить этот мир, достаточно предоставить его самому себе, чтобы он начал дичать. Только сорняки растут сами по себе. Космос, порядок, гармонию надо создавать. Буераки, кочки, колючие кустарники – все это не результат усилий каких-то злодеев, ненавидящих красоту. Просто в мире мертвых душ, хозяев этого мира, нет места творческой фантазии, силе истины, направленной на созидание нового. Природа здесь осталась без хозяина, человеческим способностям не нашлось применения.

Литературная критика до сих пор до конца не уяснила себе, насколько *свободна* классическая гоголевская сатира от любой предвзятости, как социального, так и национального характера. Истина в ее мире – это царь и бог, пошлость же – такой угрожающий всему человеческому миру враг, что в борьбе с ней ни для кого и ни для чего нельзя делать исключений. Гоголевское искусство убеждает в том, что источником всех наших бед является отсутствие

духовности, и поэтому бессмысленно кого-либо по каким-либо причинам освобождать от ответственности. В романе нет места распространенному мнению о том, что именно чиновники и помещики являются носителями пошлости, крестьяне же – как люди, не обладающие руководящей общественной и политической ролью – являются лишь жертвами пошлости. Совершенно чужда роману и мысль о том, что в крестьянах, в простом народе, не затронутом вредными влияниями цивилизации, следует видеть носителя национальной культуры, и потому к нему надо подходить совсем с другими мерками.

"Мертвые души" свидетельствуют о том, что в целом все русское общество состоит из людей, не уважающих культуру, что всю русскую жизнь предопределяет господство пошлости. Трудно решить, откуда пришла эта беда, как она распространяется: сверху ли вниз, или наоборот. Примитивность ли, варварство ли низов заразили тех, кто стоял наверху общества, или же деспотизм верхов привел к отупению народа. Согласно классическому подходу общество, как культурное целое, должно быть единым, и каждый его член должен быть оценен с точки зрения одной и той же истины. В свете классической системы ценностей не представляется жестокостью строго осудить и крестьянина, потому что классическая ментальность в отличие от чувствительной, но не знающей об ответственности ментальности гражданской, пронизана чувством ответственности за ближнего, за крестьянина.

Своеобразным гоголевским приемом, призванным к тому, чтобы дать почувствовать читателю тотальность господства пошлости, является изображение мира с точки зрения не уважающего культуру человека. Этот шуточный прием, зачастую вводящий читателя в заблуждение, свидетельствует о том, что писатель не уверен в своем читателе, в том, что он не затронут пошлостью, а читатель не уверен в самом себе. Когда, например, Гоголь, вернее его рассказчик, перечисляет множество возможных человеческих достоинств, которыми не обладает первый из навещаемых Чичиковым помещик, "мечтательный" Манилов, то он невольно выдает себя, обнаруживая свою пошлость перед читателем, уже привыкшим ему

доверять. Вѣдь так называемые человеческие достоинства, на которые он ссылается – страсть к разведению охотничьих собак, к шулерской игре в карты или просто к воровству – и есть сама пошлость, в самом чистом ее виде. Разумеется, обжора или шулер могут быть людьми, обладающими ярким характером, интересной индивидуальностью, но ведь и человек, не выделяющийся никакими пристрастиями, может быть достойным внимания. Рассказчик просто-напросто все путает, а писатель, вводящий в повествование такого рассказчика, просто дурачит читателя. Можно, конечно, спросить, а не характеризует ли Манилова, например то, что у него с женой есть привычка дарить друг другу в день рождения какие-нибудь мелочи, скажем, вышитые бисером чехольчики на зубочистки. Или длительные поцелуи ни с того, ни с сего, такие долгие, что за это время можно выкурить небольшую сигару. Или мечты о том, чтобы проложить туннель от дома до озера, или построить мост, на котором были бы лавки и крестьяне торговали бы разными товарами. Трудно, однако, говорить о характерах там, где сатира буквально "уничтожает" фигуры, ставит под сомнение их подлинное бытие. Метод изображения в "Мертвых душах", поэтика этого романа, стоит гораздо ближе к методу фантастического изображения у Рабле (в этом Бахтин абсолютно прав), чем скажем к методу точного наблюдения у Флобера. Другой вопрос, что картина, полученная с помощью такого изображения, соответствует "русской жизни". Нельзя только забывать, что мир пошлости ирреален, фантастичен, что в нем нет ни истины, ни духовности, а потому нет и жизни, нет и действительности.

Фантастическая пошлость Манилова особенно ярко раскрывается в тех картинах, которые рисуются в его воображении после отъезда Чичикова: "Манилов долго стоял на крыльце, провожая глазами удалявшуюся бричку, и когда она уже совершенно стала не видна, он все еще стоял, куря трубку. Наконец вошел он в комнату, сел на стуле и предался размышлению, душевно радуясь, что доставил гостю своему небольшое удовольствие. Потом мысли его перенеслись незаметно к другим предметам и, наконец, занеслись бог знает куда. Он думал о благополучии дружеской

жизни, о том, как бы хорошо было жить с другом на берегу какой-нибудь реки, потом чрез эту реку начал строиться у него мост, потом огромный дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах. потом, что они вместе с Чичиковым приехали в какое-то общество в хороших каретах, где обворожают всех приятностию обращения, и что будто бы государь, узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами, и далее, наконец, бог знает что такое, чего уже он и сам никак не мог разобрать." (1, с. 52-53).

Кого из нас не увлекали в юности мечты романтического воображения, и непременно ли надо стыдиться и скрывать от людей склонность к мечтательству? Всегда ли она приносит человеку вред? Однако, если мечтательство становится естественным занятием зрелого человека, это уже нечто странное. Этим уже нельзя гордиться, особенно в том случае, если полет фантазии вызван фигурами, подобными Чичикову. Каким же пошлым, одновременно и глупым, и фальшивым человеком надо быть для того, чтобы увидеть в покупателе мертвых душ, мошеннике Чичикове, лучшего друга своего сердца, и чтобы общение с ним вызвало бы такие мечты! Только тот, что отверг аристократическое призвание, чувство ответственности и долга, но кто при этом не научился гражданским добродетелям: усердию, восприимчивости, вниманию к духовным авторитетам, т.е. только мертвый духом и мертвый душой может быть способен на такое. В мыслях и чувствах Манилова все перепутано, каждое слово в его устах означает не то, что оно должно означать, все превращается в глупое и смешное месиво.

Пушкин был прав, когда, прочитав "Мертвые души", нашел печальной свою Россию. Изображающему же мир пошлости художнику, пока есть надежда на то, что этот мир исправим с помощью творчества, нельзя быть печальным. Он должен беспощадно, сатирически разоблачать чертовщину отпавшего от истины мира, олимпийским смехом богов отпугивать, отгонять эту чертовщину от человека. Изображение унылых и подавляющих явлений жизни с таких духовных высот приводит к тому, что они начинают восприниматься как интересные, достойные внимания, ведь их бесформенность и серость опосредованно свидетельствует об осмысленном и

возвышенном характере истины. Со страниц романа, несмотря ни на что, веет духом уверенности автора в том, что он в совершенстве владеет своим предметом, что на что бы он ни бросил взгляд, все, несмотря на свой обезоруживающий отталкивающий характер, вызовет в нем творческую энергию. И это происходит не только потому, что Гоголь, как и Пушкин, уверен в трансцендентном характере истины, но и потому, что он берется за выполнение нового задания: показать гражданину, что эта истина должна быть проведена в жизнь. Вот, например, Селифан, глупый, вечно пьяный кучер пошлого и мелкого Чичикова, пародия на человеческое бытие, попавший в поле зрения писателя и появившийся перед нами в произведении как воплотившийся кошмар: "... кучер, довольный приемом дворовых людей Манилова, делал весьма дельные замечания чубарому пристяжному коню, запряженному с правой стороны. Этот чубарый конь был сильно лукав и показывал только для вида, будто бы везет, тогда как коренной гнедой и пристяжной каурой масти, называвшийся Заседателем, потому что был приобретен от какого-то заседателя, трудился от всего сердца, так что даже в глазах их было заметно получаемое ими от того удовольствие. "Хитри, хитри! вот я тебя перехитрю! – говорил Селифан, приподнявшись и хлыснув кнутом ленивца. – Ты знай свое дело, панталонник ты немецкий! Гнедой – почтенный конь, он сполняет свой долг, я ему с охотою дам лишнюю меру, потому что он почтенный конь, и Заседатель тож хороший конь... Ну, ну! что потряхиваешь ушами? Ты, дурак, слушай, коли говорят! я тебя, невежа, не стану дурному учить. Ишь, куда ползет!" Здесь он опять хлыснул его кнутом, примолвив: "У, варвар! Бонапарт ты проклятый!.." Потом прикрикнул на всех: "Эй вы, любезные!" и стегнул по всем по трем уже не в виде наказания, но чтобы показать, что был ими доволен. Доставив такое удовольствие, он опять обратил речь к чубарому: "Ты думаешь, что скроешь свое поведение. Нет, ты живи по правде, когда хочешь, чтобы тебе оказывали почтение. Вот у помещика, что мы были, хорошие люди. Я с удовольствием поговорю, коли хороший человек; с человеком хорошим мы всегда свои друзья, тонкие приятели: выпить ли чаю или закусить – с охотою, коли хороший человек. Хоро-

шему человеку всякой отдаст почтение. Вот барина нашего всякой уважает; потому что он, слышь ты, сполнял службу государскую, он сколеской советник..." Так рассуждая, Селифан забрался, наконец, в самые отдаленные отвлеченности. Если бы Чичиков прислушался, то узнал бы много подробностей, относившихся лично к нему..." (1, с. 54-55). Болтливый пьяница – хорошо известный источник комического, пьяный извозчик, которому пассажир вынужден вручить свою жизнь, – благодарная тема для веселой жанровой зарисовки. Но где же здесь веселье, где юмор, где комизм? Разве Селифан в подпитии веселый парень, хорошее настроение которого может порадовать наше сердце? Ничего подобного! Несмотря на то, что он никому сознательно не хочет зла, каждое его слово оскорбительно и отвратительно. Как это обычно бывает с пошлым человеком, он прежде всего занят тем, к кому бы прицепиться, кому бы доставить неприятности, или тем, как самому избежать неприятностей. Ведь в его воображении существует лишь один способ отношений между людьми: отношение "дать-получить". Это делает его маниаком, высасывает из него всю душевную и духовную энергию. У него не остается ни одного чистого чувства, ни одной свободной мысли. Пошлость так и льется из этого человека. Свою лошадь он корит за нерадивость и наказывает ее за это, хотя ленив, нерадив, прежде всего, он сам. Долгий, скучный урок, который он преподает лошади, конечно же – повторение тех уроков, которые он сам получает от своего господина. Свои неприятности он вымещает на другом, что говорит об отсутствии у него чувства моральной ответственности. Без всякого юмора он делает мерой человечности подносимое ему угощение, считая хорошими людьми только тех, кто встречает его рюмкой водки, и плохими тех, кто этого не делает. Селифан так хорошо чувствует себя в мире пошлости, что становится чуть ли не поэтом, когда говорит о полном соответствии между собой и этим миром. "Хорошего человека все уважают", – делает он вывод из собственных рассуждений. Конечно же мошенника Чичикова "хороший" слуга Селифан считает хорошим человеком. И его утверждение небездоказательно: ведь вот и супруги Маниловы так любят и уважают Чичикова! Как это показательно, что мнение считающе-

го себя изысканным существом и приписывающего себе идеальные порывы Манилова совпадает с мнением не выступающего с подобными запросами ни по отношению к себе, ни по отношению к миру Селифана! Образ Селифана у Гоголя разрастается до символа в той сцене, где пьяный кучер теряет дорогу: "Так как русский человек в решительные минуты найдется, что сделать, не вдаваясь в дальние рассуждения, то, поворотивши направо, на первую перекрестную дорогу, прикрикнул он: "Эй вы, други почтенные!" и пустился вскачь, мало помышляя о том, куда приведет взятая дорога"(1,с.56). Жаль, что Чернышевский так невнимательно читал "Мертвые души"! В противном случае он, по всей вероятности, в своей статье "Русский человек на rendez-vous" поспорил бы с Гоголем, утверждающим, что русскому человеку присуща бесшабашность, необдуманность поступков, т.е. как раз обратное утверждениям Чернышевского. Ироническое же мнение Гоголя опосредованно подтверждает точку зрения самого Тургенева, который высоко ценил людей гамлетовского типа, людей думающих и рассуждающих, и ждал от них обновления России. Внимательное чтение гоголевского романа дало бы критику-радикалу возможность почувствовать, что так упорно отстаиваемая им точка зрения о необходимости прежде всего действовать, действовать, не размышляя, – это точка зрения не уважающего культуру человека, точка зрения по сути дела "мертвой души", которую классик бичует с помощью беспощадного сатирического изображения.

Какая же судьба уготована народу, который так погряз в пошлости, в бездуховности? Гоголь не рисует апокалипсических картин, ведь как классик он верит, что история культуры разворачивается под знаком истины. Если же духовность исчезает, если истина затуманивается, если ее разворачивание в истории замедляется, кибитка истории застревает на первом же повороте. Ей придется простоять там до тех пор, пока знающие цель и умеющие сдвинуть ее с места личносно представляющие истину люди не помогут ее движению. Гоголь ничего не ждет от не уважающего культуру человека. В отличие от Чернышевского он не верит в его деятельность. Но он не считает его такой угрозой для культуры, которая может

ее погубить, потому что знает, что, будучи духовной силой, культура бессмертна. Мы не видели бы истину так ясно, если бы Гоголь не показал, что зло – это пошлость, что единственный источник, его питающий, – это наш, земной, человеческий мир, и что духовность обеспечивается исключительно личностным отношением к истине.

ЛИТЕРАТУРА

1. Н.В.Гоголь. Мертвые души. М., 1955.